



Construire, déconstruire, reconstruire au cinéma le mythe de la femme soviétique

Valéry Kossov

► To cite this version:

Valéry Kossov. Construire, déconstruire, reconstruire au cinéma le mythe de la femme soviétique. Cécile Vaissié. La fabrique de l'homme nouveau après Staline. Les arts et la culture dans le projet soviétique., Presses Universitaires de Rennes, pp.149-161, 2016, 978-2-7535-4768-1. hal-01321266

HAL Id: hal-01321266

<https://hal.science/hal-01321266>

Submitted on 27 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Construire, déconstruire, reconstruire, au cinéma, le mythe de la femme soviétique

Valéry Kossov
Université Stendhal, Grenoble 3

Les codes et les modèles, en usage dans le cinéma stalinien, sont nuancés, complétés ou modifiés pendant le Dégel, tandis que les Soviétiques continuent de croire – et cela a déjà été repéré dans le théâtre, les dessins animés et la chanson – que le retour aux idées de Lénine renouvellera les rapports sociaux. Puis, pendant la Stagnation, se développe « une attitude double vis-à-vis de la norme idéologique, juridique, morale ou sociale » : les Soviétiques font semblant d'accepter celle-ci, sans pour autant toujours la respecter. Le cinéaste Gleb Panfilov a, mieux que beaucoup, illustré ce nouveau décalage « entre la réalité et le mythe soviétique », en particulier dans ses personnages féminins.

En 1939, Andreï Jdanov, secrétaire du Comité central chargé de l'idéologie, annonce l'émergence d'une intelligentsia de type nouveau et signale que des « fils d'ouvriers et de paysans se sont élevés à des positions de commandement¹ ». Ces propos redynamisent la construction des modèles d'*Homo sovieticus*² dans des domaines artistiques divers, et, parmi ces modèles, se trouve celui de la femme soviétique, qui se distingue de celui de l'homme par certains traits significatifs, inscrits en URSS dans la mythologie nationale. Or, le mythe soviétique peut être considéré comme un « mythe de gauche » pour citer Roland Barthes : il reste « pauvre », « produit sur commande et dans une vue temporelle limitée », mais il peut, toujours selon Barthes, recourir à « l'arsenal des mythes bourgeois³ », y emprunter certains éléments ou modèles, et les adapter à la « réalité socialiste ». C'est peut-être ce qui s'est produit avec le modèle de la Soviétique.

¹ Rapport « Modifications dans le Statut du VKPb » au XVIII^e Congrès du Parti du 10-21 mars 1939, cité d'après Nicolas WERTH, *Histoire de l'Union soviétique*, Paris, PUF, 2001, p.278.

² L'expression inventée par Aleksandr Zinov'ev, est devenue le titre d'une de ses œuvres. ZINOVIEV A., *Homo sovieticus*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.

³ BARTHES R., *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p.258-259.

Comme le rappelle l'introduction de cet ouvrage, le mythe de l'Homme nouveau est peu à peu déconstruit à partir des années 1950. Les traits de celui-ci, proclamés à l'origine – la pureté morale, la solidarité, le dévouement à la cause, l'adhésion à la nouvelle société – finiront ainsi par devenir, sous la plume d'Alexandre Zinoviev, flagornerie, conditionnement politique, soumission devant le comportement dominant et obéissance servile aux supérieurs. Il importe donc de se demander si l'image de la femme soviétique a connu une métamorphose comparable et, pour répondre à cette interrogation, il convient de relever, dans un premier temps, les caractéristiques de ce modèle dans le cinéma stalinien, puis de s'interroger sur les changements que ce modèle a subis pendant le Dégel khrouchtchévien, ce qui permettra de mieux définir le modèle de la femme soviétique dans le cinéma de la Stagnation, une période, relativement peu étudiée et pourtant très riche en productions artistiques et culturelles. En effet, en dépit du terme qui s'est imposé pour désigner ces années, la culture n'était alors pas stagnante et, bien que contrôlée par la censure, elle connaissait une dynamique productive⁴.

C'est aussi une période charnière de l'histoire soviétique : les orientations politiques et économiques évoluaient, tout comme les comportements dans la société et les mentalités. Ces changements se traduisaient par une attitude double vis-à-vis de la norme idéologique, juridique, morale ou sociale, que l'on feignait d'accepter, sans pour autant considérer toujours nécessaire de la respecter⁵. Comme la littérature, le cinéma cherchait de nouveaux moyens pour exprimer cette divergence et contribuait ainsi à la déconstruction de certains modèles existants, dont celui de la femme.

Le parcours et les œuvres de Gleb Panfilov vont être pris ici comme support et objet d'étude pour comprendre ce phénomène. En effet, l'évolution de ce réalisateur est intéressante à plusieurs titres, en ce qui concerne la construction de modèles. Né en 1934 à Magnitogorsk, Gleb Panfilov appartient à cette jeune génération des cinéastes de l'époque poststalinienne qui, comme Marlen Khoutsiev, Andreï Tarkovski, Guéorgui Danélia et d'autres, ont incarné le cinéma du Dégel, puis ont été placés devant un choix : soit se plier aux impératifs idéologiques et s'adapter au nouveau durcissement du régime et de la censure, soit s'y opposer. Panfilov a pour particularité d'avoir d'abord travaillé comme ingénieur chimiste dans l'Oural, puis comme chef du service de la propagande et de l'agitation au Comité du Komsomol de Sverdlovsk, et d'être ensuite passé au cinéma, en étudiant au VGIK dans la classe de Grigori Kozintsev⁶.

⁴ Le critique littéraire et journaliste parfois provocateur, Dmitrij Bykov, va jusqu'à comparer la littérature de cette époque à celle de l'Âge d'argent. Voir : Bykov D., *Literatura sovetskaja*, Moskva, PROZAIK, 2013, p.402.

⁵ L'époque brejnévienne était aussi riche en histoires drôles (*anekdoty*) et aphorismes populaires comme celui-ci qui illustre bien cette idée du dédoublement de conscience : « Nous faisons mine de travailler et, eux font mine de nous payer. »

⁶ Une biographie de Gleb Panfilov peut être consultée sur le site personnel du réalisateur (<http://www.glebpanfilov.ru/index/biography>) ou dans l'encyclopédie du cinéma russe de Ljubov' Arkus : Ljubov' ARKUS, *Ėnciklopedija otečestvennogo kino*, <http://www.russiancinema.ru/>.

Or, les personnages de femmes occupent une place importante dans ses œuvres, depuis son premier film connu du grand-public, *Pas de gué dans le feu* (*Vogne broda neŭ*)⁷ en 1967, jusqu'à son adaptation de *La Mère* (*Mat'*) de Gorki en 1990, ce qui couvre toute la période de la Stagnation et de la Perestroïka, pratiquement jusqu'à la fin de l'URSS. Grâce à son expérience antérieure, ce réalisateur était bien placé pour connaître les procédés et surtout les besoins de la propagande et, par conséquent, les modèles de Soviétiques à mettre en avant.

La femme soviétique : construction d'un mythe

Dans les années 1920, notamment pendant la NEP, les condamnations et les critiques se multiplient à l'encontre de l'esprit petit-bourgeois (*mešanstvo*) qui entacherait les rapports hommes-femmes. Dans cette logique, la confrontation entre l'ancien et le nouveau modèle de femme se trouve au centre des problématiques, dans le cinéma consacré au quotidien⁸ : la femme nouvelle doit se libérer des préjugés passés. Des cinéastes ne renoncent toutefois pas à valoriser le rôle de la femme dans la famille ni, plus largement, la notion traditionnelle de famille, et c'est, pour l'essentiel, dans les rapports hommes-femmes que sont traqués les comportements et l'esprit petit-bourgeois, qui incluent la cupidité, l'individualisme et l'adultère. Parallèlement, la pureté morale de la femme nouvelle est mise en valeur, ce qui suppose des qualités telles que l'honnêteté et la franchise, y compris conjugale, le désintéressement, l'adhésion à la nouvelle société et la solidarité avec celle-ci, la volonté inébranlable de défendre les intérêts de l'État et du Parti, et un engagement dans ce sens. Ces qualités, renforcées par quelques autres, se retrouvent dans le modèle de femme à l'époque stalinienne.

Dans le cinéma stalinien, la femme est prête à sacrifier ses intérêts personnels pour la cause de la Révolution et de l'État-Parti, ainsi que pour Staline, censé incarner cette cause collective qu'elle défend *manu militari*, si nécessaire. C'est en se référant à l'histoire récente d'avant la Révolution⁹ ou de la Guerre civile¹⁰ que le cinéma soviétique contribue à mettre en place un élément essentiel dans ce modèle : la femme nouvelle est forte et combattive, et, à l'instar d'Anna, la fille au fusil-mitrailleur dans le film *Tchapaïev*, elle est présentée sans aucun sentimentalisme¹¹. Cette combativité et cet héroïsme sont mis au service de la propagande, dans le cinéma de la Seconde Guerre mondiale, comme on le voit dans des courts-métrages – *Le Festin à Jirmoundka* (*Pir v Žirmundke*, 1941) de Vsévolod Poudovkine – ou dans des longs-

⁷ NdÉ. Les intitulés des films russes en français ont été repris sur le site de l'association française Kinoglaz.fr : www.kinoglaz.fr.

⁸ Voir : PYR'EV I., *Postoronnaja ženšina* (*Une femme étrangère*, 1929) ; ROOM A., *Tret'ja mešanskaja* (*Trois dans un sous-sol*, 1927) ; PROTAZANOV JU., *Zakrojšik iz Toržka*, (*Le Tailleur de Torjok*, 1925).

⁹ EKK N., *Grunja Kornakova*, 1936.

¹⁰ VASSIL'EV G., VASSIL'EV S., *Čapaev*, 1934.

¹¹ LEYDA J., *Kino : histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1976, p.367.

métrages, tels que *Elle défend sa Patrie* (*Ona zašišaet Rodinu*, 1943) de Friedrich Ermler ou *L'Arc-en-ciel* (*Raduga*, 1943) de Mark Donskoï.

Cette femme soviétique est également associée aux valeurs du travail : elle possède la même capacité de travail que l'homme, mais accomplit ses tâches avec plus de finesse. Elle entre d'ailleurs souvent en concurrence avec les hommes sur les chantiers des premiers plans quinquennaux ou dans les kolkhozes, et cette approche compétitive des relations hommes-femmes se trouve au centre des films d'Ivan Pyriev comme *Les Tractoristes* (*Traktoristy*, 1939), *La Fiancée riche* (*Bogataja nevesta*, 1937) ou *Les Cosaques du Kouban* (*Kubanskie kazaki*, 1949), les femmes y prenant souvent le dessus sur les hommes dans « l'émulation socialiste ».

Or, ce thème de la réussite par le travail et des possibilités illimitées de carrière offertes aux femmes représente un élément important dans la construction du modèle. On voit ainsi s'élaborer dans le cinéma, dès les années 1930, un rêve soviétique alternatif au rêve américain, les deux ayant pour élément constitutif de base l'histoire de Cendrillon. Les Cendrillons soviétiques parviennent ainsi, par leur talent et leur travail, à faire des carrières brillantes dans le show-business de l'époque, le music-hall ou le cirque – affirment les films de Grigori Alexandrov *Les Joyeux Garçons* (*Vesélye rebyata*, 1934) et *Le Cirque* (*Cirk*, 1936). Elles gravissent les échelons du pouvoir dans le cadre de la promotion sociale et dirigent l'État socialiste, à égalité avec les hommes – assure le film d'Alexandre Zarkhi et Iossif Kheïfits *Membre du gouvernement* (*Člen pravitel'stva*, 1939). Certes, le sacrifice de l'intérêt individuel est parfois indispensable, mais la plupart des histoires à succès de cette époque se terminent par un *happy end* sur tous les plans, aussi bien professionnel que familial et sentimental.

Les nuances du Dégel et l'entrée dans la période de Stagnation

Les codes et les modèles, en usage dans le cinéma stalinien, sont nuancés, complétés ou modifiés pendant le Dégel. Le cinéma de cette période apporte, en effet, davantage d'humanité au modèle de la Soviétique, dans la mesure où il commence à s'intéresser à ses qualités créatrices et met l'accent sur les caractéristiques individuelles des personnages féminins. Certains problèmes dans le quotidien des femmes sont, en outre, évoqués, alors qu'ils étaient ignorés par le cinéma stalinien. Cette époque du « cinéma-vérité » donne donc un nouveau souffle au réalisme socialiste. Les cinéastes, à commencer par ceux de l'ancienne génération, comme Kheïfits, Raïzman, Ermler ou Pyriev désavouent les excès d'« embellissement » (*lakirovka*) du stalinisme et abordent de nouveaux aspects de la vie sociale. Il ne s'agit pas de déconstruire le modèle de femme qui s'est formé pendant les années 1930, mais de lui apporter des corrections, pour l'actualiser et l'adapter aux réalités de la société poststalinienne.

Ainsi, après la levée de l'interdiction de l'avortement en 1955, les problèmes des familles monoparentales sont évoqués au cinéma – par exemple, dans le film de Vassili Ordynski *Un*

homme est né (*Čelovek rodilsja*, 1956). La femme soviétique n'est pas seulement mère et épouse, elle est aussi une personnalité, avec une palette complexe de sentiments, comme Tatiana, la jeune professeure de russe, dans le film de Marlen Khoutsiev *Le Printemps dans la rue Zarechnaïa* (*Vesna na Zarečnoj ulice*, 1956). Cette femme nouvelle est capable de transformer le quotidien, de moderniser la société, elle joue un rôle décisif dans le progrès et l'éducation, comme le montrent Stanislav Rostotski dans *Cela s'est passé à Penkovo* (*Delo bylo v Pen'kove*, 1957) ou Friedrich Ermler dans *Le Roman inachevé* (*Neokončennaja povest'*, 1955). Enfin, le rôle de la femme dans la famille est également modifié, dans la mesure où l'individuel prend le dessus sur le collectif, l'amour pour l'homme sur l'amour pour le Parti ou la Patrie¹².

Ces représentations de la femme dans le cinéma du Dégel portent l'empreinte d'un espoir : la société va continuer à évoluer vers de nouvelles formes plus perfectionnées. L'on continue à croire qu'après l'effondrement du stalinisme, la mise en conformité de la politique avec les idées de Lénine permettra d'accéder à un nouveau type de rapports sociaux, à l'intérieur du cadre de l'idéologie communiste. Le concept de « déconstruction du mythe » doit donc être nuancé : les années du Dégel sont plutôt celles de la correction du mythe fondateur, car elles sont imprégnées de l'espoir qu'il est possible de concilier valeurs collectives et individuelles. Cette confiance en l'avenir commence toutefois à s'affaiblir vers la fin des années 1960, sous l'influence des nouvelles tendances politiques de l'ère brejnévienne, et c'est alors que la société subit une sorte d'entropie qui se traduit par une forme de schizophrénie, de dédoublement, de double perception de la réalité.

D'une part, cette société est confrontée au point de vue de l'idéologie officielle conservatrice, avec ses slogans dépourvus de sens et le déni de certains problèmes sociaux ; d'autre part, elle ne peut pas ne pas s'apercevoir des problèmes de la réalité, qu'il est toutefois impossible ou périlleux de rendre publics. Certains cinéastes tentent encore, dans l'esprit du Dégel, de créer de nouvelles représentations de la femme, comme Alexandre Askoldov avec son film de 1967, *La Commissaire* (*Komissar*). Mais le prix à payer est élevé : souvent, ces longs-métrages ne sont pas distribués. Quelles possibilités a donc un réalisateur qui constate ce décalage entre la réalité et le mythe soviétique ? Comment représenter la rupture entre le « soviétique idéologique » et le « soviétique » en dehors de l'idéologie ? Telles sont les questions qui se posent alors à Gleb Panfilov.

¹² XEJFIC I., *Bol'shaja sem'ja* (*Une grande famille*, 1954) ; Rajzman I., *Urok žizni* (*La Leçon de la vie*, 1955), ŠVEJČER M., *Čužaja rodnja* (*La Parenté étrangère*, 1955).

Le cinéma de Panfilov face aux problèmes de la Stagnation : *Pas de gué dans le feu* et la création d'un modèle

Pratiquement tous les personnages de femmes dans les films de Panfilov ont le même visage : celui d'Inna Tchourikova, une comédienne qui, par son talent et son physique, incarnera le modèle féminin proposé. Elles ont – depuis Tania Tetkina, personnage principal de *Pas de gué dans le feu* – des origines populaires, ce qui est un élément indissociable du modèle précédent. Cependant, Panfilov met en relief des aspects qui entrent en contradiction avec ces représentations antérieures. Chez lui, la femme n'a pas cette beauté physique, définie par les conventions sociales, pas plus qu'elle n'a d'éducation, ni de connaissances approfondies, et, contrairement à la femme-commissaire d'Askoldov, ses principes ne se limitent pas à l'intransigeance révolutionnaire.

Dès ce premier film à succès, Panfilov soumet aux spectateurs plusieurs niveaux sémantiques qui s'inscrivent, selon le sémiologue Iouri Lotman, dans la « structure polyphonique¹³ » de ce long-métrage, un point caractéristique également des œuvres ultérieures du cinéaste. En effet, la réalité est présentée à travers le personnage principal de deux façons. D'une part, par la caméra et le regard de Tania Tetkina ; de l'autre, par les dessins de l'héroïne, qui reflètent sa perception interne de la guerre et du monde, et qui, malgré leur hétérogénéité, représentent un élément intrinsèque du personnage dont ils révèlent la dimension humaniste.

Certes, comme cela a été souligné, les qualités humanistes et créatrices des femmes ont déjà été abordées par le cinéma du Dégel. Cependant, dans les films de Panfilov, elles sont au cœur des personnages féminins, alors que la fidélité aux idéaux de la Révolution, la combativité, l'héroïsme durant la Guerre civile – des éléments idéologiques – sont relégués au second plan. Ainsi Panfilov véhicule-t-il sur l'écran une tendance générale de la société soviétique dans laquelle la Révolution et la Guerre civile sont davantage perçues comme un mythe lointain, « populaire » ou archaïque, que comme une « réalité historique », ainsi que le voudrait le discours officiel. Dans la mesure où la fonction de tout mythe est d'« évacuer le réel¹⁴ », Panfilov tente donc, pour retrouver la réalité, de déconstruire le mythe de la femme soviétique en recherchant cette réalité dans l'histoire, et de pointer, par la construction de son propre modèle de femme, les déformations qu'implique ce mythe.

Le Début : de la création à la transformation

Cette dichotomie entre le mythe idéologique et la réalité se présente de manière plus directe dans le film suivant de Panfilov, *Le Début* (*Načalo*, 1970). Le projet initial du réalisateur

¹³ LOTMAN I., *Sémiotique et esthétique du cinéma*, Paris, Éditions sociales, 1977, p.165.

¹⁴ BARTHES R., *op. cit.*, p.253.

était de tourner un film historique sur Jeanne d'Arc. En effet, les thèmes révolutionnaires, tels que les idéologues de l'époque imposaient de les approcher, n'intéressaient plus les cinéastes qui préféraient se tourner vers d'autres époques et sociétés. Ces espaces mythologiques, en partie libérés des impératifs idéologiques, attiraient Panfilov qui souhaitait y exprimer ses réflexions sur certains sujets universels : l'être humain, l'amour, l'engagement, Dieu et l'Antéchrist¹⁵.

Le scénario d'un premier film historique ayant été rejeté par les instances dirigeantes, Panfilov se lance dans un nouveau projet pour lequel il écrit, cette fois, le scénario lui-même, avec le scénariste Evguéni Gabrilovitch. Dès sa sortie sur les écrans en 1970, *Le Début* connaît un immense succès auprès du grand public, ce qui n'a pas été le cas pour *Pas de gué dans le feu*¹⁶. Panfilov réussit à toucher des couches assez larges et diversifiées de spectateurs, en tentant de permuter l'objet et le sujet, et en créant un tableau sur un tableau¹⁷. Dans ce long-métrage, le jeu cinématographique avec les genres et leur superposition détermine, en effet, plusieurs niveaux esthétiques et intellectuels. D'une part, Panfilov emploie le procédé de l'enchâssement d'une histoire dans une autre : un film historique sur Jeanne d'Arc est en train d'être tourné, au cours de ce qui s'avère être un mélodrame contemporain. De l'autre, le cinéaste déconstruit les procédés stylistiques propres à chaque genre et surprend son spectateur, en insérant, par exemple, des éléments de farce au milieu d'une situation dramatique ou des éléments du quotidien juste après un monologue passionné sur la valeur de l'âme humaine. Panfilov suit là le principe de la juxtaposition d'éléments hétérogènes relevant de systèmes différents ; il montre leur conflit et parvient à leur donner une unité à un niveau supérieur¹⁸.

Le premier champ sémantique du film est ainsi constitué par l'époque et le lieu de l'action, ainsi que par le personnage principal. Il s'agit de Pacha Stroganova, interprétée par Inna Tchourikova. Pacha est une Soviétique comme les autres, qui vit à la fin des années 1960 dans la ville provinciale de Retchinsk. Elle travaille dans une fabrique et joue le rôle de Baba laga dans des spectacles amateurs. C'est le point à partir duquel commence la transgression du genre du mélodrame où, traditionnellement, la beauté extérieure de la femme prime sur son caractère. Malgré son physique ordinaire, la jeune femme est remarquée par un réalisateur de Moscou, qui lui propose de jouer Jeanne d'Arc dans son film. À partir de ce moment, la narration se dédouble et passe sur deux plans parallèles : d'une part, le plateau de tournage, où dominent les thèmes de l'héroïsme, du courage et de l'humanisme, développés dans les monologues de Jeanne, interprétée par Pacha, et, d'autre part, le quotidien d'une femme seule

¹⁵ PANFILOV G., « Pravda – èto impul's, no ešè ne predmet iskusstva », *Kinovedčeskie zapiski*, n°11, 1991.

¹⁶ GABRILOVIČ E., Panfilov G., *V ognе broda net. Načalo*, Moskva, Iskusstvo, 1972.

¹⁷ FOUCAULT M., *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p.318-319.

¹⁸ LOTMAN I., *op. cit.*, p.89.

avec des problèmes plus prosaïques, tels que l'amour de Pacha pour Arkady, un homme marié qui l'a quittée, la jalousie entre amies ou la lutte quotidienne pour l'existence.

Sans s'appuyer sur des références directes à la société soviétique, Panfilov fait ressortir le sentiment de dédoublement qui va se renforcer de plus en plus au cours des années 1970 ; pour cela, il sépare l'espace mythologique, avec ses idéaux et ses rêves, de celui du quotidien où ces rêves ne se réaliseront jamais. Personnalité forte et douée d'un véritable talent de comédienne, Pacha Stroganova, honnête, sincère et naïve, croit en son rêve de devenir une grande actrice et de jouer plus tard le rôle de Marie Stuart et « tous les rôles difficiles ». Elle souhaite devenir célèbre, partir à l'étranger, être entourée de fans et, enfin, faire revenir Arkady. Mais ce rêve se brise contre la réalité : on ne lui propose plus de rôles au cinéma et, à la fin, elle reste seule, confrontée à ses problèmes du quotidien. L'absence d'un *happy end* à l'américaine, où tous les problèmes seraient résolus, détruit le mythe des Cendrillons soviétiques, développé dans le cinéma des années 1930, et elle peut être comprise comme la fin du rêve communiste.

Le titre, *Le Début*, ne fait donc pas uniquement référence au premier rôle de Pacha au cinéma, mais aussi à son dernier : le « début », c'est aussi, un peu, la fin d'un rêve. Cependant, à la fin du film, le spectateur est renvoyé à la scène du début, qui, à travers l'interrogatoire de Jeanne, établit les traits de la personnalité de Pacha. Ce n'est qu'alors que s'accomplit la fusion entre les personnalités de Jeanne d'Arc et de Pacha Stroganova¹⁹. Malgré cette conclusion, la société soviétique demeure confrontée aux mêmes problèmes : ici, la dichotomie de la conscience, ainsi que le décalage entre le modèle féminin proposé et le quotidien des femmes soviétiques. Or, cette problématique se retrouve dans le film suivant de Panfilov, *Je demande la parole* (*Prošu slova*, 1975).

Je demande la parole : de la transformation à la déconstruction

Dans ce film, le personnage principal, Elizaveta Ouvarova, toujours interprété par Tchourikova, se construit selon le modèle déjà testé dans les deux longs-métrages précédents. Il reprend, en effet, les caractéristiques principales de Tania Tetkina et de Pacha Stroganova, telles que la force de caractère, la franchise et le talent. En outre, ces trois personnages ont des parcours comparables et relèvent du même modèle : Elizaveta Ouvarova, c'est un peu Tania Tetkina ou Pacha Stroganova, qui, propulsées au début des années 1970, auraient réussi leurs carrières politiques et leurs vies de famille.

Certes, dans un premier temps, nous avons l'impression d'avoir affaire à un modèle de femme conforme à celui du *Membre du gouvernement* de Zarkhi et Kheïfits, où tous les éléments idéologiques positifs sont réunis. En effet, après avoir dirigé le Comité syndical de sa

¹⁹ GERBER A., *Sud'ba i tema. Ètjudy ob Inne Čurikovoï*, Moskva, Iskusstvo, 1985, p.32.

fabrique, Elizaveta Ouvarova, sportive de haut niveau, championne de tir à la carabine et au pistolet, déléguée dans un Soviet local, se voit promue au poste de présidente du Comité exécutif, équivalent au poste de maire de sa ville de Zlatograd (qui doit être une petite ville provinciale, comme Retchinsk dans le *Début*, mais où l'on reconnaît les coupes de la cathédrale de l'Assomption à Vladimir). Elle semble heureuse dans sa vie de famille, avec un mari attentif et compréhensif, un fils et une fille. C'est une femme forte qui fait preuve d'un dévouement presque fanatique au pouvoir soviétique et à la cause communiste, tout comme à sa ville et à ses habitants.

Elle est davantage préoccupée par des problèmes de fissures dans un immeuble récemment construit et par la sécurité de ses habitants, que par sa propre datcha ou ses vêtements. Un certain humanisme ne lui est pas étranger car, au lieu de faire évacuer par la police l'immeuble endommagé où se déroule un mariage, elle monte présenter ses vœux aux mariés et leur offre un appartement plus grand dans un autre immeuble où elle fait conduire tous les invités dans un autocar de la mairie. Elizaveta Ouvarova qui se rend en personne au chevet d'un vieux bolchevik pour le décorer de l'ordre de Lénine se met constamment au service des habitants de sa ville et considère ne pas avoir droit à l'erreur, parce qu'elle représente le pouvoir soviétique. Le grand projet de sa vie est celui de la construction d'un pont qui permettrait de créer un nouveau quartier sur la rive gauche de la rivière. Ce projet donnerait naissance à une ville-jardin, un symbole qui fait référence à l'expression *gorod-sad* d'une poésie de Maïakovski²⁰, reprise dans ce film.

Coiffée d'un chignon et vêtue d'un tailleur austère et strictement boutonné, avec en guise de bijou un badge de délégué à un Congrès, Ouvarova, son regard acéré de tireuse d'élite²¹ caché derrière des lunettes aux verres épais, affiche toutes les caractéristiques extérieures d'une communiste des années staliniennes, chargée de hautes responsabilités. Or, l'image et les vertus personnelles et professionnelles de ce modèle commencent à être réanimées dans les magazines féminins des années 1970²². En outre, par quelques détails insignifiants à première vue – la connaissance qu'Elizaveta a des œuvres de Sartre ou sa maîtrise du français devant une délégation étrangère –, le réalisateur rapproche son personnage davantage encore de l'idéal officiel de l'époque : celui de la femme qui travaille, « intelligente, instruite, orientée vers un but précis, combinant la beauté extérieure avec celle de l'âme, épouse et mère, ayant une vision scientifique du monde et un esprit large²³ ». Le personnage d'Ouvarova est donc conforme à ce modèle de l'Homme nouveau qui, défini par le critique Vladimir Ermilov dans les

²⁰ MAJAKOVSKIJ V., « Rasskaz Xrenova o Kuzneckstroe i o ljudjx Kuznecka », 1929.

²¹ Une autre référence renvoyant le spectateur à la mythologie de l'époque stalinienne est le titre et l'insigne du « Tireur de Vorochilov » (*Vorošilovskij strelak*), attribués à l'héroïne pour ses succès au tir. Ce titre fut institué en 1932.

²² SMEJUXA V. N., *Otečestvennye ženskie žurnaly : istoriko-tipologičeskij aspekt*, Rostov-na-Donu, iz-vo SKNC VŠ JuFU, 2011, p.128.

²³ MARTYNOVA È. I., *Formirovanie duxovnogo mira sovetskoj ženšiny*, Krasnojarsk, Krasnojarskoe knižnoe izdatel'stvo, 1983, p.7.

années 1930, concentrerait « la richesse spirituelle, la pureté morale et la perfection physique », comme le rappelle l'introduction de ce recueil. La différence est qu'Ouvarova est une reconstruction modernisée du mythe. Par exemple, elle se définit aussi par le regard de « l'Autre » occidental : ici, une délégation française, surprise par le caractère ouvert et moderne de cette responsable municipale, tellement éloignée des clichés sur les fonctionnaires soviétiques.

Ouvarova se montre altruiste avec les bons citoyens soviétiques, mais elle est intransigeante envers ceux qui tentent de critiquer le système qu'elle représente, et de le remettre en question, comme le dramaturge Fiodor, interprété par le très charismatique Vassili Choukchine. Elle est exigeante envers elle-même, mais aussi envers son entourage proche, ses enfants et son mari. Femme de responsabilités, en contact permanent avec des dirigeants hommes, elle sait se comporter d'égal à égal avec eux. Qui doit laver le linge, l'homme ou la femme ? La réponse d'Elizaveta Ouvarova à cette question semble venir d'une affiche de propagande des années 1920 : le combinat de laverie²⁴ ! Le dévouement à la cause collective est si fort que même la mort accidentelle de son fils de quinze ans ne peut déstabiliser Elizaveta qui retourne à son poste au lendemain de l'enterrement. Le mot *nado* (« on doit »), ce sacrifice quotidien de l'individuel pour le collectif, prend le dessus sur tout, même lorsque cela entre en contradiction avec le sens et la raison. C'est d'ailleurs par cette scène de tragédie personnelle et la réaction incongrue d'Elizaveta Ouvarova que commence le film. Ce final placé au début incite le spectateur à prendre ses distances par rapport à l'héroïne et donne un angle de vue complètement différent sur la suite de l'histoire. Ce procédé cinématographique permet donc au réalisateur de se positionner face aux problèmes de la femme nouvelle en URSS.

En effet, d'une part, Panfilov construit ce modèle de Soviétique idéale, très entière et moderne pour son époque, ignorant tout flottement moral, intransigeante sur les principes communistes, mais très humaine avec ce peuple qu'elle pense servir fidèlement. D'autre part, il démontre l'absurdité de ce modèle, son utopisme, voire sa cruauté, en confrontant ce que l'idéologie prend pour norme, avec le quotidien, ses problèmes et son cynisme, mais aussi avec les valeurs universelles dans les relations humaines. Elizaveta Ouvarova pleure la mort de Salvadore Allende, mais ses yeux sont sans larmes à l'enterrement de son fils. Elle ne cherche pas à partager sa douleur avec son mari et préfère tenter d'oublier celle-ci en allant tirer à la carabine. Lorsqu'elle doit aller à Moscou défendre son projet de pont devant le Gosplan, ce n'est pas son fils qui peut la rasséréner, mais la lecture des œuvres de Lénine.

Personne dans la famille d'Elizaveta ne parvient à comprendre ses raisonnements. Elle non plus ne sait pas exprimer ses sentiments, et son discours est bourré de clichés idéologiques dépourvus de sens, qui ont pour fonction de camoufler la réalité. Toutefois, au fur et à mesure du film, il apparaît de plus en plus clairement que l'amour pour le futur pont, et pour

²⁴ En russe : *banno-pračėčenyj kombinat*

le régime d'une manière générale, se substitue chez Elizaveta à l'amour pour ses proches. Cette ambivalence du personnage témoigne d'un sentiment général d'aliénation que l'être humain éprouverait par rapport à son environnement proche, durant la Stagnation²⁵. Et, finalement, c'est justement avec ce projet de pont, non retenu par le Gosplan, que tout s'effondre. Tout, c'est-à-dire ce modèle de femme soviétique moderne, ainsi que le montre la scène où, revenue de Moscou, Elizaveta se met à faire le ménage. Or, depuis le début, Panfilov conduit le spectateur vers l'idée qu'un tel modèle est anormal, et il élargit, tout au long du film, le décalage entre les valeurs soviétiques et les valeurs humanistes universelles.

Ce n'est pas donc un hasard si ce long-métrage a connu des difficultés avant sa sortie. Le chef de l'organisation du Parti de Leningrad, Grigori Romanov, l'a accusé d'avoir parodié les traditions révolutionnaires et porté atteinte à l'image de la direction de l'État et du Parti. Ces difficultés vont encore s'accroître, car le réalisateur ne renoncera pas à son regard sur l'époque, différent de la norme idéologique, et, en 1979, il l'exposera d'une manière plus directe encore dans son film *Le Thème* qui, cette fois, ne passera pas le contrôle de la censure et se retrouvera parmi les longs-métrages interdits de projection ou « sur l'étagère²⁶ ». Les accusations seront parfaitement justifiées pour l'époque car Gleb Panfilov, en dépit et, peut-être, à cause de ses connaissances de l'idéologie, cherchait bien à transformer profondément les modèles identitaires conservateurs et vétustes, de façon à les rapprocher du quotidien soviétique et à réduire le décalage entre l'identité officielle, en grande partie mythologique, et l'identité réelle du quotidien.

Le modèle identitaire de la femme soviétique, mère, épouse et femme au foyer, intelligente, instruite et travailleuse, dont le bonheur serait fondé sur les valeurs collectives et l'autorité de l'État-Parti, se construit donc, depuis l'époque stalinienne, à partir de postulats idéologiques. Il est notamment présent dans le cinéma qui offre des éléments visuels permettant de concrétiser ce modèle et de lui donner du sens, grâce à des exemples présentés comme réels. Cependant, depuis la fin des années 1960, malgré une situation de relative accalmie sociale, cette « réalité », en contradiction avec la vie quotidienne, est de plus en plus ressentie par la population comme fausse.

Les cinéastes de l'époque ont le choix entre continuer à servir ce modèle sans y croire, ou s'adresser à d'autres époques et d'autres sujets non liés à l'actualité. Certains, comme Nikita Mikhalkov, fuient le présent, trouvent refuge dans l'histoire du cinéma, avec le

²⁵ BEUMERS B., *A History of Russian Cinema*, Oxford, New York, Berg, 2009, p.163.

²⁶ Traduction littérale de l'expression russe « *položít' fil'm na polku* »

personnage de Vera Kholodnaïa dans *L'Esclave de l'amour* (*Raba ljubvi*, 1975), ou s'inspirent des héroïnes tchékhoviennes dans *Partition inachevée pour piano mécanique* (*Neokončennaja p'esa dlja mexaničeskogo pianino*, 1977). Face à l'impossibilité de refléter le réel sur l'écran et de présenter le quotidien soviétique détaché de l'idéologie, le cinéma de la Stagnation subit, tout comme les spectateurs, l'effet de décalage dans la perception de la réalité. Dans cette situation, Gleb Panfilov est amené à chercher une « réconciliation du réel et des hommes, de la description et de l'explication²⁷ », c'est-à-dire qu'il tente d'outrepasser les normes de la mythologie et y parvient en créant son propre « mythe sacré²⁸ ».

Il s'agit pour Panfilov, dans un premier temps, de donner un visage humain au système social, à travers la transformation des personnages féminins. Pour représenter ces derniers, il renforce la composante créatrice et humaniste. Ensuite, il s'efforce de reléguer les éléments pathétiques et prétendument héroïques de l'ancien modèle au second plan, en opposant au pathos, propre à toute idéologie, le quotidien difficile qui affecte le potentiel créateur et humaniste de la femme. Enfin, il montre comment le système détruit ces qualités et ces valeurs, lorsqu'une femme est parfaitement conforme au modèle idéologique établi. Le processus de construction d'un nouveau modèle féminin, propre au cinéma du Dégel, trouve ainsi un prolongement chez Panfilov : il s'agit de réviser le modèle stalinien, puis de le reconstruire, en pointant ses excès, son absurdité et les conditions de son propre dépassement, ce qui aboutit à la déconstruction de ce modèle.

Cependant, la déconstruction n'est pas une fin en soi pour Panfilov qui, avec ses plans superposés, ne tente pas non plus de jouer avec la vigilance de la censure : la réflexion du cinéaste est davantage orientée vers la reconstruction du modèle de la femme. Celui-ci prendra des aspects totalement nouveaux dans le cinéma de la Perestroïka où, sous l'impulsion de la *glasnost*, l'intérêt des réalisateurs se portera sur des visions, plus réalistes et bien plus pessimistes, de l'image de la femme et de la société, comme en témoignent, entre autres, *La Petite Vera* de Pitchoul ou *Interdevotchka* de Piotr Todorovski. Cette rupture dans la recherche de l'identité féminine s'inscrira, d'une manière plus générale, dans les questionnements des cinéastes sur la condition sociale de l'Homme soviétique, mettant en cause sa spécificité par rapport au monde extérieur et anticipant l'écroulement du système.

²⁷ BARTHES R., *op. cit.*, p.272.

²⁸ ABDULAEVA Z., « Vysokaja bolezni' », *Iskusstvo kino*, n° 11, 1990, p.54.

A

Alexandre Askoldov, 163
 Alexandre Zarkhi, 162
 Alexandre Zinoviev, 160
 Andreï Jdanov, 159
 Andreï Tarkovski, 160
 Askoldov, 164

B

Barthes, 159

E

Ermiler, 163
 Evguéni Gabrilovitch, 165

F

Friedrich Ermiler, 162, 163

G

Gleb Panfilov, 159, 160, 164, 169, 170
 Gorki, 161
 Grigori Alexandrov, 162
 Grigori Kozintsev, 161
 Grigori Romanov, 169
 Guéorgui Danélia, 160

I

Inna Tchourikova, 164, 166
 Iossif Kheïfits, 162
 Iouri Lotman, 164
 Ivan Pyriev, 162

J

Jeanne d'Arc, 165, 166

K

Kheïfits, 163, 167

L

Lénine, 159, 163, 169

M

Maïakovski, 167
 Marie Stuart, 166
 Mark Donskoï, 162
 Marlen Khoutsiev, 160, 163

N

Nikita Mikhalkov, 170

P

Panfilov, 160, 161, 164, 165, 166, 169, 170, 171
 Piotr Todorovski, 171
 Pitchoul, 171
 Pyriev, 163

R

Raïzman, 163
 Roland Barthes, 159

S

Salvadore Allende, 169
 Sartre, 168
 Staline, 161
 Stanislav Rostotski, 163

T

Tchourikova, 167

V

Valéry Kossov, 159

Vassili Choukchine, 168

Vassili Ordynski, 163

Vera Kholodnaïa, 170

Vladimir Ermilov, 168

Vsévolod Poudovkine, 162

Z

Zakhri, 167

